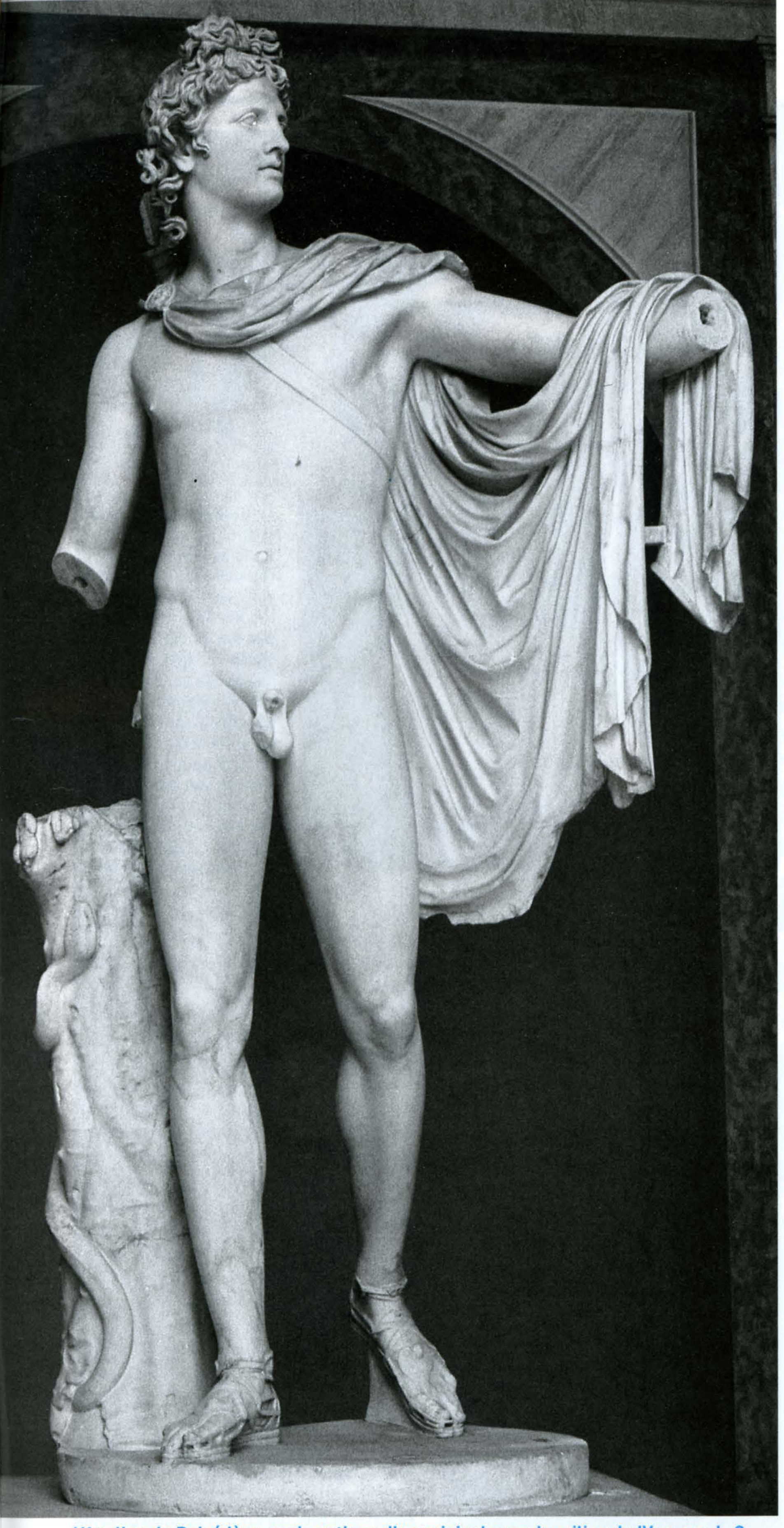
Les historiens ont soigneusement analysé l'évolution qui a donné naissance au ballet aux XVIe et XVIIe siècles, mais ils ne fournissent aucune explication à propos du principe fondamental de la danse classique : l'en-dehors – la rotation de la jambe vers l'extérieur à partir de la hanche. L'exposition Praxitèle du Louvre nous invite à un retour aux sources. **Par Sylvie Dancre et Philippe de Lustrac**

L'en-dehors dans le marbre

Des éléments très divers (divertissements féodaux, fêtes de cour, mascarades, danses populaires, défilés des Triomphes, musique savante du madrigal, mystères joués devant les cathédrales, spectacles des foires, voire peut-être même le rituel de la messe catholique, etc.) se sont combinés pour aboutir au ballet, et tous auront des répercussions sur son aspect musical, le choix des sujets, ses costumes, ses structures chorégraphiques, sa gestuelle et ses déplacements scéniques. Cependant aucun d'eux n'implique cette conséquence physique si particulière qu'est la posture de l'en-dehors. Or, il y a une source qui n'a jamais été étudiée : l'Antiquité — non pas la danse antique, disparue à jamais, mais bien les figures plastiques de la sculpture antique... Après la longue éclipse du Moyen Age, la danse fait peu à peu sa réapparition en Italie à la Renaissance en même temps que les autres arts, grâce à la redécouverte de l'Antiquité, des textes des auteurs anciens et des marbres mis au jour dans le sol romain. Nous avons peine à concevoir aujourd'hui la fascination qu'exerçait alors l'Antiquité, à Florence, à Milan, à Mantoue, à Ferrare, sur les artistes, les érudits, les poètes, sur leurs protecteurs, princes, cardinaux, papes — mais aussi sur les premiers maîtres à danser, les premiers théoriciens de la danse, qui au départ sont tous Italiens. Ainsi Fabrizio Caroso conçoit-il, au milieu du XVIe siècle, un ballet dont les pas doivent alterner soigneusement dactyles et spondées, les mesures de la versification grecque. Au même moment, à la cour de France de Catherine de Médicis, Antoine Baïf



Statues grecques et romaines montrant la jambe ouverte, le pied et le genou tournés vers l'extérieur (musée du Louvre).



L'Apollon du Belvédère, copie antique d'un original grec du milieu du IVe s. av. J.-C., attribué à Léocharès, retrouvé près de Rome vers 1500 (Rome, musée du Vatican). Jambe tournée en dehors depuis la hanche, bassin et dos fermes, l'Apollon semble s'appliquer à suivre les préceptes d'un maître de danse classique... En réalité c'est lui qui leur fit découvrir le principe de l'en-dehors !

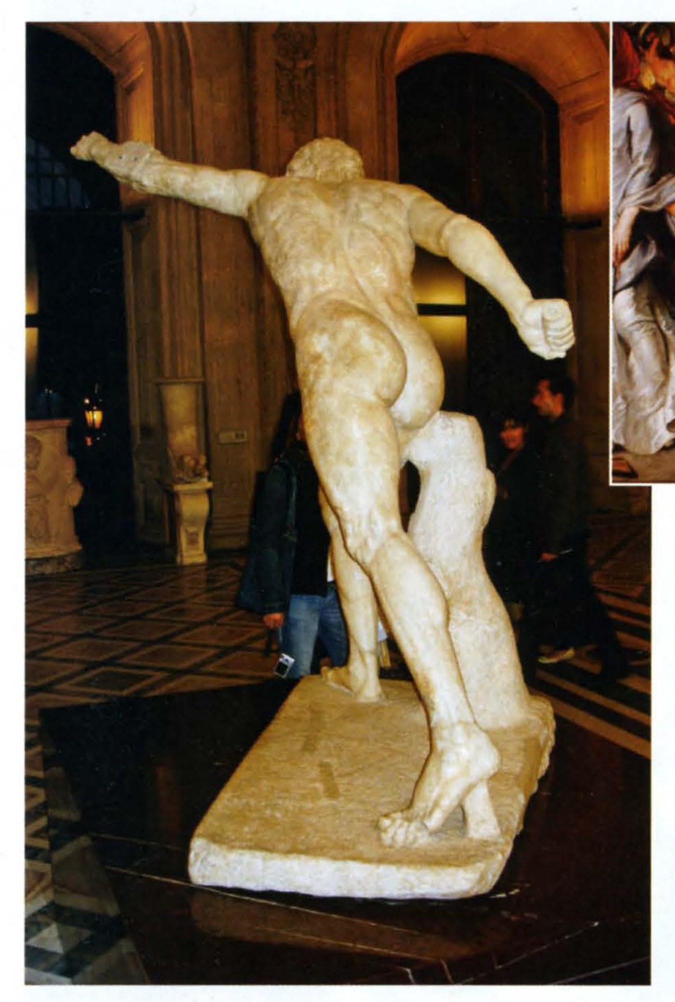
et son groupe des poètes de la Pléiade essaient d'adapter les rythmes de la prosodie grecque en formes plastiques qui régleraient les gestes et les mouvements des pieds des danseurs, tandis que dans son *Orchésographie* (1589), le premier texte véritablement précis sur la danse, le chanoine Thoinot Arbeau classe les danses de son temps, pavane, gaillarde, courante, morisque et autre branle morgué, selon les catégories grecques de l'emmélie, du cordax, de la sikkinis, de la pyrrhique... Et bien entendu, c'est exclusivement dans l'Antiquité que sont choisis thèmes et personnages représentés. Ainsi dans *le Ballet comique de la reine* – spectacle mémorable qui passe pour être le premier ballet – monté en 1581 par Balthazar de Beaujoyeulx, un Italien qui a francisé son nom, et où l'histoire de Circé et d'Ulysse n'est que prétexte à faire défiler quasiment tous les dieux, nymphes, sirènes, satyres de la mythologie ; de même l'*Aminta* du Tasse (1573), une pastorale tirée d'une églogue latine de Virgile[1], ou encore les premiers opéras, *Daphné* (1598) de Peri et l'*Orfeo* (1608) de Monteverdi, pour ne citer que les productions les plus fameuses.

Dynamisme et forme

Mais si, comme tous leurs contemporains, les maîtres de danse subissent ainsi l'ascendant du modèle littéraire, esthétique et même moral de l'Antiquité, c'est aussi avec une attention particulière que, tout comme les peintres et les sculpteurs, ils étudient le répertoire de formes plastiques, de poses et d'attitudes corporelles nouvelles que leur révèlent les marbres antiques. Or sur ceux-ci, ils ne peuvent manquer de remarquer une particularité presque constante, quoique subtilement variée : une jambe d'appui dans l'axe duquel le torse se dresse fermement tel une colonne, tandis que l'autre jambe, libérée du poids du corps, est légèrement fléchie et tournée vers l'extérieur, depuis la hanche, avec le pied posé sur le côté, ouvert lui aussi ; un arrangement visible même sur les statues habillées, et qu'accentuent encore les plis du vêtement. Cette posture dont nulle part ailleurs les artistes de la Renaissance n'auraient pu trouver l'exemple, était une complète invention de l'art grec.

Car les artistes grecs, non contents de reproduire avec exactitude dans le marbre et le bronze les formes anatomiques du corps humain, avaient découvert le moyen de représenter dans l'art la qualité essentielle des corps : la capacité de se mouvoir. Et ceci, non en figurant l'action d'un mouvement particulier (ou très rarement, ainsi avec le Discobole), mais en évoquant de façon presque abstraite, « idéale », la source même du mouvement : l'effort musculaire. Par un schéma subtil et

presque imperceptible mais en fait extraordinairement complexe, juxtaposant ou plutôt alternant, des masses musculaires et des membres les uns contractés et en action, les autres au repos, ils étaient parvenus à exprimer l'essence même du corps : son dynamisme (de *dunamis*, « force, puissance »), l'autre étant sa forme (*morphè*, « forme », d'où morphologie). Cette invention, appartenant au pur domaine de l'art, était basée sur les observations minutieuse du corps humain pendant la pratique des sports auxquels les Grecs s'astreignaient inlassablement, les cités en lutte permanente imposant aux citoyens d'être en excellente condition physique – les Grecs étaient les plus remarquables combattants du monde antique. Et ils avaient alors notamment constaté qu'en accentuant la caractéristique banale de l'ouverture normale des pieds, par la rotation externe de la jambe maintenue par un bassin ferme et un dos vigoureux, ils pouvaient augmenter sensiblement à la fois l'amplitude des mouvements des jambes, leur mobilité, leur stabilité et leur équilibre.



Le Gladiateur Borghèse, original grec signé Agasias d'Éphèse, retrouvé près de Naples vers 1610. Les archéologues ne s'accordent pas sur ce qu'il représente : un guerrier, un discobole, un danseur même, comme le suggéra l'un d'eux au début du XIXe siècle... Admiré pour la précision de son anatomie, il est recopié deux fois par Rubens, pour *l'Allégorie des Vices* (1625, musée du Louvre).

le dieu et le gladiateur

Certes ce que montrent les modèles antiques est loin d'être l'en-dehors utilisé aujourd'hui dans le ballet. Pourtant, le rigoureux alignement des pieds de la première position ou le complet parallélisme de la cinquième position procèdent entièrement de ce point de départ, découvert jadis par les Grecs et ensuite imité d'eux – tout comme la science moderne découle entièrement de quelques principes de méthode posés initialement par Galilée, Bacon et Descartes. Lorsque les théoriciens de la danse s'interrogent, rarement d'ailleurs, sur la raison d'être de la posture de l'en-dehors, ils croient fournir une réponse logique en affirmant que c'est parce qu'elle autorise la plus grande amplitude du mouvement. Or il y a là une inversion complète du processus historique et logique, qui prend une conséquence pour une cause. Cette réponse laisse supposer que l'intention (mouvoir davantage la jambe) aurait précédé la mise au point corporelle de l'en-dehors permettant de la réaliser, comme si les danseurs s'étaient d'abord dit en quelque sorte : « si je tournais la jambe afin que la saillie du fémur (le trochanter) ne vienne plus buter sur le bord de la cavité cotyloïde du bassin, je pourrais lever plus haut la jambe » ! En réalité ce fut la simple imitation presque passive de l'en-dehors montré par les statues grecques qui leur permit l'acquisition progressive et tout empirique de capacités de mouvement plus étendues.



Paul Richer : photographie d'un modèle des Beaux-Arts dans l'attitude du Gladiateur Borghèse, vers 1890.

Le plus prestigieux des modèles antiques fut une statue d'Apollon découverte à Rome à la fin du XVe siècle, installée par le pape Jules II en 1511 dans une cour du Vatican spécialement conçue, le Belvédère, d'où son nom, l'« Apollon du Belvédère ». Constamment copiée et reproduite [2], l'image de cet Apollon, l'Archer à la fois sublime et terrifiant décrit par un Hymne homérique, à l'approche duquel même les dieux de l'Olympe sursautent avec crainte sur leur siège, va incarner pour les artistes pendant plus de trois siècles le summum de l'idéal masculin ; son prestige fut analogue à celui de la Joconde de nos jours, jusqu'à ce qu'au milieu du XIXe siècle, les archéologues s'aperçoivent qu'il ne s'agissait pas d'un original grec mais d'une copie romaine. « Il semble planer comme si la plante de ses pieds ne touchait pas le sol... J'oublie tout à regarder cette merveille de l'art, je prends moi-même une noble pose pour la contempler avec dignité », s'exclame au XVIIIe siècle l'historien de l'art Winckelman.

Un autre modèle qui exerça une influence également considérable est la statue appelée le Gladiateur Borghèse, aujourd'hui au

L'exposition

***Praxitèle* au musée du Louvre : du 23 mars au 18 juin de 9 h à 18 h. Fermé le mardi, nocturne le vendredi jusqu'à 22 h. Renseignements : 01 40 20 53 17.**





Le modèle grec à l'époque baroque, au début du XVIIe siècle : Louis XIII dans une pose inspirée de l'Apollon du Belvédère, celui-ci lui-même recopié pour le personnage d'Apollon (Rubens, série de tableaux commandés par Marie de Médicis en 1625, musée du Louvre).

musée du Louvre. La qualité remarquable de son rendu anatomique permettait d'étudier avec précision le jeu des forces musculaires à l'œuvre dans une pose exceptionnellement dynamique, en particulier la contraction des muscles fessiers et des muscles rotateurs de la jambe, et ceux de l'arrière de la cuisse. Une pose qui certes n'a rien de chorégraphique mais dans laquelle il est facile de percevoir qu'une grande part de la puissance du mouvement réel, comme du dynamisme de sa restitution dans le marbre, proviennent de la rotation sur elle-même, vers l'extérieur, de la jambe gauche, depuis la hanche jusqu'à l'extrémité du pouce en appui sur le sol. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner une photographie réalisée à partir de cette pose à la fin du XIXe siècle par Paul Richer, un médecin et professeur d'anatomie aux Beaux-Arts qui étudie scientifiquement les poses montrées par l'art : or curieusement, son modèle des Beaux-arts ne reproduit pas la rotation de la jambe, ses pieds étant parallèles — et cette simple modification suffit à priver de tout leur dynamisme, et l'image photographique, et le mouvement réel qu'elle montre, comme il est facile de le vérifier par soi-même.

Il est hors de doute que les maîtres de danse de Florence, de Mantoue, de Paris, regardèrent avec attention ces modèles légués par l'Antiquité et sur lesquels ils pouvaient faire tant d'observations, sur l'équilibre des tensions, les épaulements, etc., lorsque l'on songe qu'au même moment les peintres et les sculpteurs s'en inspirent inépuisablement. Ainsi par exemple de Rubens, dont la production se situe au moment où les tentatives baroques de la fin de la Renaissance, ballet-comique, ballet-mascarade, ballet-mélodramatique, deviendront bientôt le ballet à entrées codifié sous Louis XIV. Rubens est certes plus célèbre

Propos cunninghammiens

« Je mets l'accent sur les jambes car après tout c'est sur les jambes que nous bougeons. Par exemple, je ne vois aucune raison pour ne pas utiliser l'en-dehors du ballet, car sans lui une gamme considérable de possibilités de mouvement est éliminée — c'est-à-dire que mobilité et variété du mouvement sont beaucoup moins étendues... Je me souviens de mouvements étonnants du torse chez Graham, tout particulièrement sur elle. Mais lorsque je commençai à voir du ballet et à prendre des cours à la School of American Ballet [l'école de Balanchine] je fus émerveillé par l'action des jambes. Je me souviens que pendant les cours je regardais Alexandra Danilova, qui bougeait magnifiquement et avec des jambes extraordinaires. Mon expérience de la danse moderne m'avait conduit à ressentir qu'il y manquait quelque chose. Voir du ballet et y travailler me révéla tout un nouveau répertoire de mouvements. Ce fut donc une nécessité pour moi de travailler dans les deux registres : pesanteur et silhouette du torse, adresse et ouverture permise dans l'utilisation des jambes... Je me rendais compte que ce que faisait Graham était évidemment très fort et lui correspondait parfaitement, mais qu'il existait aussi tout un autre domaine, et je continuais par devers moi mes recherches sur le torse et sur les jambes ».
(Merce Cunningham, dans *Goddess-Martha Graham's Dancers Remember*, de Robert Tracy. Limelight Edition, New York 1997 - notre traduction).



Artémis de Gabies, copie antique d'après un modèle attribué à Praxitèle (musée du Louvre), et Tamara Karsavina dans *Jeux*, chorégraphie de Nijinski (1912) : « Je devais avoir la tête tournée d'un côté, les bras entortillés et les mains refermées comme si j'avais été infirme de naissance... »

De Praxitèle à Nijinski...

Le musée du Louvre fut l'une des sources essentielles de l'inspiration de Vaslav Nijinski, et tout spécialement pour ses chorégraphies dites « modernistes », ainsi *l'Après-midi d'un faune.* Pourtant, l'utilisation la plus insolite et la plus paradoxale sera celle qu'il en fera dans *Jeux*, et qui n'a jamais été soupçonnée.

Au printemps 1912, le danseur annonce qu'il va chorégraphier un ballet sur les sports et « l'homme moderne » : « Je rêve d'un costume, d'une plastique, d'un mouvement qui seraient caractéristiques de notre temps. Il y a sûrement dans le corps humain des éléments qui sont significatifs de l'époque où il s'exprime », déclare-t-il.

Un an plus tard, le résultat – *Jeux* – déconcerte les spectateurs, et les historiens se perdront en conjectures, supposant que le chorégraphe s'était embrouillé dans la représentation des différents sports, confondant tennis, polo, football ou même natation... Personne ne s'est jamais rendu compte que Nijinski a en fait copié, sans exception, toutes les attitudes et tous les gestes de son « homme moderne » sur les statues grecques du musée du Louvre !

Ainsi ce geste « la tête tournée d'un côté, les bras entortillés et les mains refermées comme si j'avais été infirme de naissance » que doit exécuter sans le comprendre sa partenaire Tamara Karsavina, car Nijinski ne lui explique aucune de ses intentions : la ballerine ne se doute pas que, par-dessus sa robe de tennis moderne dessinée par Paquin, elle doit rattacher la chlamyde de l'Artémis de Gabies, une statue du musée du Louvre (dans l'Antiquité le geste de la statue était d'ailleurs très certainement lié à une particularité rituelle d'un culte d'Artémis) ! Cette sculpture, dont le modèle est attribué à Praxitèle, fait partie de l'exposition consacrée actuellement au sculpteur grec du IVe siècle avant J.-C., l'inventeur de la première représentation de nu féminin.

pour son goût pour les plantureuses beautés flamandes que pour les marbres grecs – pourtant, dans l'ensemble de toiles monumentales que lui commande vers 1625 Marie de Médicis pour décorer son palais du Luxembourg, on peut reconnaître quasiment tout le répertoire de la statuaire antique alors connu : l'Apollon du Belvédère, bien sûr, sous ses propres traits, mais lui inspirant également la pose du jeune Louis XIII ; ou le Gladiateur Borghèse, en allégorie des vices, qui y figure par deux fois.

Obéir aux lois naturelles

Loin donc d'être « artificiel », de « manquer de naturel », comme le lui reprochait avec une intolérance hargneuse Isadora Duncan, qui confondait naturel et facilité, le ballet classique au contraire est le fruit d'une obéissance rigoureuse, subtile (et difficile) aux lois naturelles, qui seule lui permet le dépassement naturel des possibilités habituelles. Car en définitive, le ballet est infiniment et profondément plus proche des Grecs que ne le fut jamais la danseuse de San Francisco, qui exprimait ses états d'âme en imitant superficiellement des danses bachiques dont on n'est même pas sûr qu'elles aient jamais vraiment existé... Et lorsque après l'avoir vue danser à Saint-Pétersbourg, Michel Fokine à son tour décide de réformer le ballet classique, s'élevant contre la position de l'en-dehors qu'il juge contre nature, alléguant qu'elle n'a jamais été représentée par les Grecs, peut-être le péremptoire maître de ballet n'avait-il pas bien examiné les sculptures du musée de l'Ermitage, puisque au contraire celles-ci présentent toutes, sans exception, une jambe ouverte en en-dehors... Les maîtres de ballet ne cesseront de chercher dans la statuaire antique une inspiration : Noverre, Vigano, Blasis, Fokine, Lifar, Balanchine. Peut-être davantage que tout autre, Vaslav Nijinski, dont *le Sacre du printemps*, avec ses postures des pieds complètement refermés en-dedans, est moins remise en cause ou négation, qu'aboutissement d'une réflexion sur le principe primordial du ballet classique, et ne trouvant sa justification dialectique que par lui seul : l'en-dehors...

On aura donc compris que l'en-dehors n'était pas né du simple désir des danseurs du temps de Louis XIV de faire admirer leurs bouffettes, ces nœuds de ruban ornant leurs chaussures – mais qu'un danseur de ballet en première position, même rigoureusement immobile, exprime déjà LE mouvement... ◆

1. *L'Aminta* inspira également à la fin du XIXe siècle le livret de *Sylvia*.
2. Une copie en fut commandée par François Ier pour Fontainebleau, et deux figureront à Versailles.